

MIXED EMOTIONS,
A PROPÓSITO DE LA ESCRITURA DE AMIR HAMED*
Teresa Basile

Nada más distante en el mundo de Hamed, en su pulso, que el registro minimalista, no es un escritor de la levedad: sus textos suceden entre Apocalipsis y Resurrecciones, son desaforados (fuera del foro, de la ley), hijos de un barroco latinoamericano. Dueño de una pluma vampírica –que todo lo succiona y desorbita–, prefiere probar los platos fuertes, las obras macizas, de peso, que va colocando en su propia fragua para desarmarlos y desplazarlos, mezclarlos y confundirlos: así la épica homérica, *La Divina Comedia*, el *Quijote*; y más cerca en América Latina, las volutas barroquizantes de un Lezama, el lirismo pop de un Sarduy, los juegos carcajeantes del Bustrófedon de Cabrera Infante, la escritura en el cuerpo de Salvador Elizondo, fragor del trópico que viene a sombreadarse, a recibir la opacidad del sur, en especial la melancolía de Onetti. Pero también ingresan en sus obras las jergas cotidianas, la pasión por el fútbol, el humor de los Tres Chiflados, la música de toda laya. Esta babel, sin embargo, se ordena bajo su oído que opera como un tímpano reacomodando los tonos, instaurando armonías, contemplando disonancias para dar lugar a una prosa sensible al fraseo musical.

“Lo quiero todo y ahora” musitó un personaje en *Para una tumba sin nombre* de Onetti. La narrativa de Hamed se ancla en el presente, a pesar de las extensas novelas históricas cuyo mayor intento parece, más que volver al pasado, engordar el presente, darle mayor densidad acopiándole pasados cercanos e inmemoriales. Desde el “ahora” fagocitar el “todo”, tal podría ser la ecuación de sus narrativas históricas. Pero este presente que le –nos– toca vivir se opaca con un eclipse prefigurado en las metáforas del fin de siglo y milenio, y vuelto realidad con el atentado a las Torres Gemelas. Clausura de los ideales sesentistas, fin de la épica, de la euforia, “fin del parricidio”, dirá Hamed; América Latina aparece como un gran resumidero con trastos, restos, escombros y hasta souvenirs de lo que quiso ser. La inscripción personal, biográfica en este gran relato de pérdidas y nuevas violencias se inicia en Amir Hamed a los once años con el comienzo de la dictadura, fecha clave en su narrativa que marca sus relatos y tiñe de nostalgia a la bohemia de amigos que miran la camiseta desleída de los Stones; o irrumpe en escenas de violencia (desde torturas a experiencias sadomasoquistas). También esta era, oscurecida por el gran apagón y sacudida por las dictaduras, se abre expectante ante lo nuevo: el surco de la letra de Hamed.

Reescritura/retroescritura

Hamed sostiene junto a su producción narrativa, una prolífica escritura de ensayos. En este sentido *Retroescritura* (1998) junto con los ensayos colgados en Henciclopedia (www.henciclopedia.org.uy) constituyen una línea reflexiva en torno a la escritura que dialoga con su narrativa. No obstante, no se trata de ensayos producidos desde una escritura crítica o cercana a las discursividades de las ciencias humanas; por el contrario sus ensayos pueden colocarse en la herencia de, por ejemplo, un Lezama Lima o un Sarduy, quienes desenvuelven su pensamiento crítico desde una prosa de timbre poético y desde un tejido de imágenes que configuran la imago. Sólo que en Hamed abordan otro mundo y de otra manera.

Así los ensayos de *Retroescritura* articulan una serie de imagos en torno a la escritura que vehiculizan su percepción del mundo teñida de las múltiples caídas acaecidas hacia el fin de milenio. Más que un hilo narrativo, estamos frente a una secuencia de figuras que ven entrelazando series de imágenes en torno a la escritura, cuyo punto de inicio lo constituye la muerte del Padre, del logos, del centro, del Espíritu hegeliano que ahora da lugar a un deambular por los bordes del Universo por parte de un Alien –la alteridad más radical–

* Amir Hamed nació en Montevideo en 1962; cursó estudios en Letras en la Universidad de la República. Luego viajó a Estados Unidos donde se doctoró en la Universidad de Northwestern. Illinois. Su obra abarca ya una serie de novelas: *Artigas Blues Band* (1994); *Troya Blanda* (1996); *Semidiós* (2001); relatos breves como *El probable acoso de la mandrágora* (1982); *La sombra de la paloma* (1985); *¿Qué nos ponemos esta noche?* (1991); *Buenas Noches, América* (2003), y ensayos: *Orientales, Uruguay a través de su poesía. Siglo XX* (1996); *Retroescritura* (1998).

que acecha en el umbral de lo nuevo. La vacancia del Padre es ocupada por el hermano mayor o el duende, figura diabólica, que desobedece a los mayores e instaura una escritura mutante, un relato de la errancia y del desvío —que ha extraviado el hilo del discurso—, una escritura nómade que sitúa la República de las letras, provoca el devenir de la lengua extranjera en la lengua materna confundiendo y mezclando sus códigos, géneros y saberes a través de sus prácticas caníbales. Estamos frente a una escritura que, perdida la garantía del logos, sólo encuentra en el cuerpo una validación y reconoce su propia ceguera: “Nadie” es quien escribe.

Retroescritura, a la vez que reflexión sobre la lengua, resulta una puesta en práctica de la misma. La textualidad de las imagos está hecha de la confluencia de los más disímiles registros de la cultura, desde citas de Homero, Platón, San Agustín, el *Quijote* hasta una serie de recientes films como *Terminator*, *El silencio de los inocentes*, *Alien*, *Delicatessen*, combinando prosa, verso, letras de tango, rock. La lengua de Amir Hamed es la inscripción de múltiples lenguas y jergas en el español americano: desde giros sintácticos griegos y latinos, el uso de epítetos, el arcaísmo de un castellano barroco, las citas en inglés, francés, alemán, italiano, griego y latín, y hasta la inclusión del lenguaje de la informática. El espacio de la hoja está en continuo movimiento intercalando párrafos con estrofas, versos, notas a pie de página que abarcan toda la página, tachaduras, zonas que transcriben el espacio de la pantalla de una PC. La frotación de estas textualidades implican una fuga del recto sentido y la configuración de un reagrupamiento desviante, bizarro.

Retroescritura diseña una nueva versión de la práctica de la “reescritura” —dominante en las últimas décadas, signo del agotamiento de lo nuevo vanguardista— que además incluye el trabajo con la historia desde el desvío. La “retroescritura” como máquina de guerra contra la cristalización de los saberes pone en juego dos mecanismos: el “RE” es “volver a presentarse”, visitar el pasado para activarlo desde el “TRO”. El “TRO” es la práctica mutante frente a ese pasado, el efecto de dispersión y desviación inscripto en el juego del cuántico. Esta práctica desvía el sentido del logos del padre, lo pone a vagabundear en sus derivaciones dispersantes y en sus reagrupamientos advenedizos, desarma las distinciones genéricas para confundir sus gramáticas, mezcla los materiales nobles e innobles, cultos, populares; y captura al pasado para instalarlo en el presente, lo despreteriza en el juego citatorio.

Artigas Blues Band (1994) y *Troya blanda* (1996) constituyen la narrativización de esas propuestas en tanto se vuelven hacia el pasado de la historia uruguaya para capturarlo desde las demandas del presente. El concepto de “retroescritura” sirve, entonces, para indagar el trabajo que Hamed hace en estas dos novelas con la historia uruguaya.

El arte de borrar o la retroescritura de Artigas

En *Artigas Blues Band*, Hamed aborda la figura de uno de los héroes nacionales de mayor presencia en la historia uruguaya —reapropiado continuamente por los gobiernos de turno, por las ideologías más diversas, por los partidos políticos— para correrlo de ese lugar, para desmentir su lugar como padre fundante de la nacionalidad, para devenir principio corrosivo, virus, peste que desarma los saberes de la historia y las fechas patrias.

El héroe se yergue así contra los usos que el gobierno dictatorial hizo de su figura. La dictadura uruguaya (1973-1984) procuró legitimarse a través de la manipulación de los símbolos patrios y de sus héroes fundadores, una política de saturación de la memoria colectiva, cuyo año clave fue 1975 cuando Bordaberry decretó el “Año de la Orientalidad” y, entre otras cosas, envió a construir el mausoleo de Artigas. Contra esta cristalización de la memoria Hamed hace de Artigas un héroe mutante, inapropiable no sólo por un sistema dictatorial sino por cualquier instancia de poder que imponga una práctica de clausura. Si el gesto de la dictadura consistió en “petrificar” —mausoleo de por medio— la imagen de Artigas; Hamed regresa al pasado —mejor trae a su héroe al presente, lo resucita en el hoy— para convertirlo en principio de dispersión, en paradigma de posibles metamorfosis. Tal es quizás uno de los mayores quiebres que esta novela histórica ejerce en el interior del

género, una torsión mayor: resucitar en el presente a Artigas, quien se pasea atónito por las calles montevideanas atestadas de autos. Invierte la lógica usual de la novela histórica consistente en retratar el pasado y las principales coyunturas históricas; tampoco se elige interferir el pasado con anacronismos, la apuesta es más raigal. Sus vínculos con su propia historia ingresan en el ámbito de lo fantástico: este Artigas resurrecto, casi como si no fuera él mismo, interfiere su propia historicidad, se niega a repetir su pasado.

El trabajo de Amir Hamed con los discursos de la historia se particulariza por articular una importante reflexión sobre la escritura a medida que se desenvuelve la trama histórica en su novela. Cada personaje pone en escena una teoría sobre la escritura. Artigas mismo, a medida que transita por su propia historicidad, desgrana una teoría propia, es más, su intervención en la historia es un modo de escritura más que su símbolo, metáfora o alegoría. De este modo *Artigas Blues Band* explora sin distraerse y hasta la exasperación las posibilidades de la escritura: me propongo, entonces, —y en la medida que pueda— perseguir su gramática, marcar sus reglas.

Hamed elige de la historia artiguista el “éxodo”, la “derrota” y la “Leyenda Negra” para dotar a su héroe de una dimensión subversiva, en tanto nuevos principios que corroen el perfil del “padrenuestro artigas”.

El éxodo, la derrota y la leyenda negra instauran la gramática de la escritura, su lógica, límites, condiciones y posibilidades. Poseen una estructura dual, hecha de ausencia y presencia, de vacío y posibilidad, —son un fármakon— y van a regir una serie de oposiciones (principio de realidad/ sueño; vacío/ invención; derrota/ victoria; idea/ cuerpo; muerte/ resurrección; principios/ virus; Historia/ pesadillas; escribir/ borrar; transcendencia/ juego; monumento/ fiesta y muchas más).

El éxodo artiguista pone en juego la fuga del significado trascendental, la muerte del Padre que da lugar a la diseminación de los significantes, a las posibilidades de la invención, a las pluralidades del sentido que toda escritura entraña; instaura en el origen el vacío: “yo inventé este país cuando me los llevé a todos al éxodo, lo vacié” (13). Disemina la figura de Artigas a través de la exasperación en el uso de epígrafes con textos sobre Artigas provenientes de las más diversas fuentes; la inclusión de otras ficciones sobre el héroe (la obra teatral que escriben Susana y Leda, la novela sobre Artigas que Ariel comienza, el himno que Pedro ensaya). El éxodo desborda los límites de lo real; es también una fuga del principio de realidad hacia el sueño, la literatura, la irre realidad.

Pero el éxodo no es sólo vacío —o porque es vacío—, destila una sustancia corrosiva para los pretendidos Principios, contiene un virus que ataca a la letra, desparrama la peste que contamina la integridad de los significados. La escritura como virus, borradora, peste y violencia subversiva de la letra es el legado de Artigas: “y cuando decidí morirme, la peste llegó a mis descendientes” (13).

La escritura, entonces, expone la lógica del vacío original que sólo tolera la reescritura incesante, el arte de borrar el padrenuestro artigas para volver a comenzar en el éxodo continuo de los principios, la mutación que vuelve al pasado para dispersarlo. Dos imágenes de la letra: como sangre, semen, flujo menstrual, tinta, en definitiva, el flujo del deseo, o como coagulación, cristalización. Apuntan a dos modos de entender la temporalidad: la *historia como monumento* reitera el pasado en la contigüidad sin distancias de la memoria cincelada en el mármol —con-memora—, es conservacionista o, en el mejor de los casos, tolera un nuevo perfil sólo para reinscribirlo nuevamente en letras de molde. La *historia como retroescritura* estropea la temporalidad progresiva, despierta al héroe y lo pone a andar, coloca la historia en la apertura indefinible del futuro y en la ficción, el sueño, lo posible, contra el principio de realidad —“Sí, mi general, todavía hay historia por hacer” (10).

Ariel se debate en la misma tensión entre lo real —la academia norteamericana— y los espacios alternativos del arte, el sueño, las pesadillas, el erotismo. El virus búlgaro —como una nueva peste— desarma su trabajo académico.

La *derrota* despliega una legalidad similar a la del éxodo, como principio corrosivo barre, borra, tacha creando una superficie inapropiable, incomprensible para el conquistador o para toda escritura que procure ceñir y clausurar su propia polisemia; pero asimismo

conserva “la voz infiel del indio”, su sed aún no saciada, como una huella a surcar. La derrota es, entonces, como otro fármaco, derrota y victoria.

La escritura, atrapada entre el éxodo del significado trascendental y la derrota ante cualquier política de apropiación, da lugar a la teoría que el mismo Artigas denomina el “arte de borrar” (el primer paso de toda escritura consiste en borrar): tachadura de la univocidad del signo y de los grafos cristalizados para dar lugar a la apertura de lo indefinido. Este arte de borrar tiene vastas consecuencias, en tanto principio deconstructivo, desarma las identidades, las coordenadas de espacio y tiempo, las territorializaciones nacionales, en fin, interfiere cualquier teleología en el proceso de significación. En esta línea, Artigas procura borrarse a sí mismo no sólo como principio de la nacionalidad oriental, también como nombre, como identidad para poder renacer continuamente. No obstante, Artigas reconoce en el arte de borrar el lugar imposible y es en la tensión con el surco de la letra, es en la pelea que sostiene con Ariel y su intento de fijarlo en una novela donde se completa el trayecto. Así Hamed estipula la gramática del acto creador —que reiterará en textos posteriores: a la borradura parece seguir la tensión entre ceguera (mancha, desvío) y surco.

Leyenda Negra, la célula terrorista creada por Pedro, en nombre de Artigas, constituye la praxis política fundada en aquellos principios deconstructivos de la escritura que ya expusimos. Previamente desarma el fundamento y trascendencia de la lengua: Pedro emprende un recorrido por las creencias, religiones e idolatrías de los uruguayos para leer la vacancia detrás de la fe, para elegir el juego gratuito del casino donde gana el dinero con el que enfrentará la incapacidad de sus congéneres para “no esperar realmente nada” (89). Sustituye, entonces, la trascendencia del significado por el juego intrascendente del signifiante, sustituye a Cristo por Brahma. Se decide, entonces, a refundar en la tradición de los Tres Chiflados y de Brahma, en la irresponsabilidad del juego. Una de las primeras acciones del grupo subversivo consiste en —al mejor estilo de los tres chiflados que apuntan sus brazos hacia tres direcciones diferentes— cambiar el sentido de las calles y confundir sus nombres. No se trata de una célula terrorista sostenida en un ideario político, se separa de la guerrilla de izquierda de las décadas anteriores proponiendo no un proyecto político marxista sino una vasta confusión, una subversión más raigal, la del significado como totalidad. Leyenda Negra se ocupa, en nombre de Artigas, de pintar con graffitis las paredes de Montevideo y pintarrajear los rostros marmóreos del prócer, travestirlos. Es la horda salvaje, bárbara, que irrumpe el espacio estriado de la ciudad para volverlo liso, es la banda de Artigas (Artigas Blues Band) que desterritorializa los íconos fundantes de la patria para retroescribir el pasado. El juego, la fiesta, el baile van a configurar el primer instrumento que Pedro utiliza para socavar la conmemoración de la batalla de las Piedras, el perfil escolar del héroe.

Miguel Barreiro, el amanuense y sobrino de Artigas, quien transcribe sus cartas, pone en escena la figura del escritor como traidor, ya que traiciona la fidelidad del dictado, desobedece la voz de Artigas, del Padre, se niega —como Pedro— a copiar, a repetir (así la traición a Artigas cuando Barreiro pacta con los porteños deviene un modo de escritura). Quien copia no sabe leer, desconoce la índole plural del signo, desconoce, en fin, el arte de escribir, por ello termina Barreiro cambiando la letra que Artigas le dicta.

Artigas Blues Band también incluye los usos de la escritura por parte del poder y sus diversas instituciones, la conmemoración, los valores de la escritura para la academia, los usos escolares de la historia, la erección del Mausoleo por la dictadura, y el empleo de la escritura como prótesis que oculta la vacancia del Padre: así la carpa que tapa el inusitado suceso del despertar de Artigas; o Artola dedicado a recubrir los vacíos, a tapar la ausencia del busto de Artigas en el banco y a tapar su impericia de padre fracasado con su hija María Pía.

Luego de trocar los nombres de las calles y pintarrajear paredes y bustos, Leyenda Negra asume hasta sus últimas consecuencias la rebeldía satánica, la violenta transgresión de las normas para llevar lo conocido a la conflagración final, a la subversión total que espera el fin del milenio, el fin de los tiempos y dar nacimiento así a la bestia que Pedro incubaba en el vientre de Ana, para que, definitivamente lo monstruoso advenga como una

letra indómita, la letra del vampiro. En esta tónica, *Leyenda Negra* profundiza sus estrategias. Desde la “leyenda negra”, Artigas deviene monstruo, “ogro”, vampiro, la alteridad irreductible –sin principio ni fin, sin genealogía– que demanda toda retroescritura.

Se trata, también, de concitar “relaciones peligrosas” entre los términos, entre las citas, entre los textos, entre los personajes, entre los valores, tarea predilecta del vampiro, de Satán que todo lo confunde. El vampiro se convierte en la imagen del escritor latinoamericano que succiona del entero archivo de textos no para copiarlos sino para regenerarlos o degenerarlos, para estropearlos en el teatro que Pedro edifica a la medida de un infierno dantesco en cocoliche y digitado por la sabiduría milenaria de su portero, Klaus Kinski-Nosferatu-Lope de Aguirre. Allí, arriba Artigas acompañado de su fiel escudero para, en una experiencia de anagnórisis, reconocerse en la estirpe infernal del quiróptero americano. Como una puesta en abismo –con ribetes grotescos– se nos muestran los poderes barroquizantes del vampiro americano, acostumbrado a beber, insaciable, de la vasta literatura y a confundir sus textualidades, a infectar géneros, lenguas y tonos (el injerto en “mes liaisons dangereuses” de Choderlos de Laclos de un texto ajeno escrito por el mismo portero de múltiples nombres). La rebeldía de Satán –y su serie de acólitos– es la que guiará la insurrección de los signos contra lo legible, afán que esta novela persigue y cuya condensación puede leerse en la abigarrada mixtura de la sátira demoníaca de Pedro. En términos de Pedro “la más frugal de las novelas” debe asumir “el demonio” ya que “repito, no se escriben novelas sobre el padre” (154).

Ariel, quien procura escribir la novela sobre Artigas, adviene un vampiro como término final de las metamorfosis de la figura del escritor latinoamericano, inmortal y a la vez mutante, animal voraz y desorbitado que desparrama su tinta volátil.

Gustavo, acatando órdenes de Pedro, emprende una suerte de peregrinaje religioso por aquellas sedes de monstruos –las iglesias góticas, la ciudad gótica de Barcelona, el museo de cera, el golem de Praga– para arribar al punto de origen y sostén último, el desierto como el espacio natural de la horda salvaje. Pero allí también advino la letra como Ley del Padre divino. Desde luego que la intención de Gustavo es subversiva, destruir la letra en tanto Ley. Su tendencia de piromaníaco lo lleva a quemar el busto de cera de Artigas en el museo de Madrid. Poco antes de llegar a su destino final mata al camello que lo había conducido (la escritura nómada) y recibe el último mensaje de Pedro, cifrado en el billete de dólar, poco después de que Mariana le ha robado su tarjeta de crédito. Entonces, Gustavo se queda a la intemperie sin su tarjeta Gold Card, sin crédito, sin creencias y con el dólar que –“con el archisabido In God we trust”– hace de la fe una reliquia de museo, esperando el fin del mundo para el renacimiento de otro (“un Fiat nuevo” que se sortea en la pantalla del televisor) cuya escritura invertirá la hoja, escribirá –como Gustavo– en el revés de los textos: “Buenas Noticias”.

Si la retroescritura comienza con el vacío inicial del éxodo, arriba finalmente al surco en tanto barroquización de la lengua literaria, exasperación de la plurisemia y la diseminación, saturación con diversas textualidades, frotación de citas, y de ese éxodo el archivo se convierte en hipertexto. *Artigas Blues Band* ofrece sus ventanas cuyos vínculos se anudan en la escritura del lector a través de los epígrafes, relatos que siguen la trama, documentos oficiales, mitologías, teatro, música, literatura dentro de la literatura, escritura dentro de la escritura. Es que el principio es una letra, la primera letra, la A y su capacidad diseminativa que expande el (A)рте: Artigas, Aguirre, Ansina, Artola, Artie, Ariel, Adela, Ana, América, Amir (H)Amed..., porque la A es alfa y es el Aleph, me refiero al borgeano, “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos (...) el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.

La estabilidad del significado capaz de dar identidad se cuestiona también en el orden paradigmático como una sustitución del nombre propio, así, por ejemplo, Gustavo que recibe desde el comienzo los apodosos de Vishnu y Moe, ingresa en una acelerada carrera que desorbita su identidad en múltiples nombres. Las mutaciones parecen debilitar los límites de las palabras que pierden su integridad en un devenir constante del juego: María Pía/ Ana/ Mariana; Camel/ camello; Castor/ Coster... La estructura de la novela instaura el recorrido del

revés al comenzar por el capítulo 6 descontando hasta el 1 que es, a su vez, punto de arranque del 11, su reiteración al infinito, el principio de las metamorfosis. Además la novela se abisma en una estructura de cajas chinas: *Artigas Blues Band* tiene su propio dispositivo de autocorrosión: allí se inserta la obra de Pedro, parodia de la novela que Ariel escribe sobre Artigas, lo que significa una puesta en abismo de la reescritura. No sólo una puesta en abismo, sino un abismo al infinito ya que si la obra de Pedro es un injerto dentro de la totalidad de la novela, además contiene en sí misma otro injerto, una carta de Lope de Aguirre-Klaus Kinski-Nosferatu en el interior de la obra de Choderlos de Laclos.

La textualidad de *Artigas Blues Band* es un *continuum* de la escritura que fluye y en su fluencia mezcla las voces narradoras de sus personajes, transita por la contigüidad de los espacios, se desplaza cómodamente por los tiempos diversos, abre pasajes entre la vigilia, el sueño, la literatura, desarma las matrices genéricas. Y es el humor el que muchas veces diluye las fronteras entre diversos tonos del discurso, relea la tragedia en clave cómica, la épica como chifladura.

La novela parece expresar cierta visión desencantada del presente democrático. Se marca claramente el pasaje del contexto de la dictadura al de la democracia: los tres amigos han transitado de una época a la otra y señalan la pérdida de ideales, creencias, motivaciones, “vivimos en una negra paz telurista” (146), dice Pedro, emblemizada por el film “La Caída de los dioses”. Cierta tensión y hasta oposición ente el rock y el blues marca de otro modo este tránsito: el rock aparece fundamentalmente vinculado con la adolescencia de los tres amigos, como una matriz cultural que expresaba los ideales sesentistas y que en el presente se la recupera con cierta nostalgia. Pedro le dedica a su futuro hijo una canción de los Stones, donde se cruza el sentido de futuridad que su hijo despierta junto al recuerdo nostálgico de “épocas de sicodelia, inconformidad y de innegable optimismo” proveniente de pasados “inevitadamente más gloriosos como el de los Stones” (207). En cambio el “blues interminable” que canta Ansina condensa el sentimiento de pérdida de aquellos ideales, de apagón de fervor a través de la imagen del tren –ícono de la modernidad– detenido, abandonado: “soy un blues que está en el final” (242). ¿Será posible leer *Artigas Blues Band* como un intento de quebrar este presente anodino, como un gesto parricida?

También resulta indispensable anotar la carga autobiográfica de la novela, uno de cuyos aspectos más significativos, quizás, resulte el intento de Amir Hamed por explicar su decisión de abandonar el trabajo académico en la universidad norteamericana para regresar a Uruguay y dedicarse a escribir.

La novela permite sospechar la presencia de dos matrices, de dos herencias (que primero Hamed hace suyas, con elecciones, descartes, reacomodaciones): una filosófica –el postestructuralismo– y otra estética –el neobarroco; así pone a funcionar al postestructuralismo en el interior de una tradición estética latinoamericana, para luego recolocar ambas matrices en el contexto uruguayo, y así leer con esas herramientas la trama uruguaya. Con estas armas teje una textualidad que exaspera la plurisemia y la diseminación propias del neobarroco para arremeter contra el autoritarismo de la dictadura uruguaya y sus sucedáneos, los sedentarismos de la letra en democracia.

Troya blanda y los avatares del arqueólogo

Troya blanda narra en sus 563 páginas la historia uruguaya en torno a la Guerra Grande como foco inicial que luego se expande a un relato sobre el entero siglo XIX en las comarcas platenses, tocando otros centros latinoamericanos, recuperando las historias europeas, las políticas norteamericanas sin olvidar algunos eventos en el cercano y lejano Oriente. Todo el globo que pisamos parece acudir a la cita que esta novela propone. Pero el centro de la Guerra Grande marca el modelo, el símbolo, que la historia se ocupa de reiterar una y otra vez. La Guerra Grande (1843-1851) como escenario mayor de las luchas civiles entre las diferentes facciones, de las batallas que incluyen a los países vecinos y a las potencias europeas.

Si en esta coyuntura Alejandro Dumas hizo célebre la nominación de Montevideo sitiado como una “Nueva Troya” en un escrito que reclama apoyo para los montevideanos en su lucha contra Rosas y Oribe; Amir Hamed captura este nombre para, en el vértigo de un retroceso, anclarlo en la Troya primigenia, en el Mito-Troya.

La saga troyana adquiere entonces –podemos postular– el peso simbólico de la guerra inaugural de Occidente. La cuna de la pretendida cultura universal deviene primer campo de batalla donde Occidente muestra sus garras imperiales, signo y predicción de las conquistas por venir. Troya ya múltiple con sus nueve ruinas, se expande para reiterarse incansable en la historia toda hasta alcanzar el escenario uruguayo de la Guerra Grande: “al pasar revista a estas líneas descubrirían de un cimbronazo que la guerra era universal y que difícilmente existieron selvas o playas ajenas a la gran batalla de Troya y de Roma” (38); “le parecía haber aprendido en América que la guerra es el estado natural del mundo” (74); “Troya era la madre de las guerras” (75).

Troya también está presente desde la *Iliada* como modelo de relato de carnicerías notables en la minucia con que se cuenta “cómo una saeta puede entrar por una nalga, atravesar la vejiga y después llevarse, en el chorro de sangre y materias, la vida del guerrero” (“Mamíferos sin número y dioses serviciales”, en Henciclopedia, página Web). La *Iliada*, entonces, como texto del origen violento y también predicción de lo que vendrá. En la comarca del Plata la saga sobre Ilión encuentra su herencia en “La refalosa” de Hilario Ascasubi o en los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

El sitio de Montevideo durante la Guerra Grande y la muralla que separa la ciudad de la campaña demarcan también los territorios literarios y simbólicos, deslindando entre el afuera surcado por el cuerpo bárbaro de los gauchos y el intramuros habitado por la escritura del letrado civilizatorio. Pero el muro como mampara también auspicia pasajes, transacciones y metamorfosis (Confrontar los análisis de Hamed sobre poesía uruguaya en *Orientales: Uruguay a través de su poesía*, en Henciclopedia, página web): así la gauchesca es la apropiación que el letrado citadino hace del decir gaucho o Francisco de Acuña de Figueroa, el “prototipo del platónico poeta de la Ciudad-Estado, neoclásico, compositor de la letra del himno de la República, termina componiendo “Nomenclatura y apología del carajo”. Hamed destaca la figura de Isidore Ducasse a quien convierte en uno de los tantos monstruos que la modernidad inaugura como su contracara. Sus *Cantos de Maldoror* se reconocen como trasmigración de “La refalosa”. Acaso esta *Troya blanda* pueda inscribirse en este linaje literario.

El texto relata, además, el descubrimiento de las ruinas de Troya llevado a cabo por Schliemann. Aunque el trabajo arqueológico –de la mano de Nietzsche y Foucault– es el que realiza el conde Waleski quien, embajador o consejero, va recopilando la suma de batallas y guerras como reinscripciones en el siglo XIX de la saga troyana. Alejandro José Floreal Colonia, conde Waleski, oficia de mensajero, archivero, mediador en los más diversos conflictos históricos, hilo conductor, presencia continua en toda la novela para en el capítulo final convertirse en escritor, en escritor arqueólogo. Es quien va a indagar en las ruinas troyanas la emergencia del incansable guerrear de Occidente, la “genealogía” de la barbarie, si “pacientemente documentada”, no del todo gris como quería Nietzsche-Foucault, sino barroca en su cancerígena progresión. Arriba al origen en términos de comienzo histórico bajo, atravesado por discordias y lucha de fuerzas: “Con ese ejemplo arqueológico, el profesor trataba de explicar que, si escarbas la gran tumba de los tiempos, terminas dando con algo, ia, ia, pero no con un gran tesoro; como es tan redonda la tierra, si sigues, si insistes, si hurgas como un topo, aparecerás en el hueco, en la desbordante consistencia del otro lado” (559). Por eso el conde Waleski es escritor de epitafios y elogios fúnebres, el de Carlos Luis Bonaparte, el de Odicini, el de Garibaldi entre otros: “Creyó el conde que los astros lo reservaban con vida nada más que para escribir el epitafio de un basural de horas y gentes que se iban sin remedio ni redención, quien sabe hacia dónde” (529). Si en *Artigas Blues Band* se arremetía contra el padrenuestro artigas, símbolo asimismo de la muerte del Padre, del logos descripta en *Retroescritura*, en esta novela será Nietzsche quien le dé su tiro de gracia.

Hamed diseña en este texto una historia no global sino general –en términos de Foucault– ya que se inicia con la muerte de Dios decretada por Herr Fritz Nietzsche “Era ese tiempo no tan lejano en que el Cimero languidecía” (7) y con el nacimiento de una serie de monstruos, desde el engendro de Mary Shelley hasta L’Altro Mostro que Pío Nono oculta en el Vaticano.

Troya blanda articula esta historia general desde la minuciosidad de los datos históricos, desde la yuxtaposición y suma interminable de eventos históricos fielmente documentados. La trama ficcional que la novela histórica tradicional incluye como espacio diferenciado, aquí se adelgaza y desdibuja (sólo se articula apenas en una suerte de proceso de autoconocimiento que el conde Waleski experimenta). No es allí donde radica la novedad del texto, sino en la continua interferencia y provocación que la imaginación y el humor infunden al evento histórico para recolocararlo en un espacio bizarro. La ficción no como un agregado al grado cero de la historia sino como geminación barroca, brote disparatado que la historia misma auspicia.

Si *Artigas Blues Band* retroescribe el pasado como juego del duende sin intenciones restauradoras; en *Troya blanda* la figura del arqueólogo sí procura rescatar una “historia secreta” silenciada (no tan silenciada) en las fábulas del progreso y la evolución del Espíritu, a través de la deconstrucción de la modernidad y sus progresos en el escenario mayor, y en el menor del Río de La Plata.

Troya blanda como arqueología del origen violento con el cual Occidente se inició, como indagación del antecedente de la guerra fratricida desatada en el Río de La Plata, puede inscribirse sin problemas en la serie de novelas históricas que se publican en la posdictadura uruguaya y cuya propuesta fundamental consiste en revisar la historia nacional no como el relato del progreso sino como una sucesión de políticas violentas cuyo punto inicial se inaugura con el exterminio de los indígenas charrúas (¡Bernabé, Bernabé! de Tomás de Mattos). Sin embargo su textualidad y, en especial, el modo en que interfiere el documento histórico –sin negarlo– con una prosa barroquizante que mezcla lenguas y jergas de todo tipo; con un humor irreverente y complejo, a la vez fino, socarrón y hasta soez; con la proliferación disparatada que retoña de cada evento, colocan a *Troya blanda* (y más aún a *Artigas Blues Band*) en las antípodas estéticas del corpus uruguayo de las novelas históricas de la posdictadura.

Semidiós: la escritura en su laberinto

Semidiós es, en parte, un Bildungsroman, un relato de aprendizaje de un joven escritor quien va cumpliendo una serie de pasos o rituales de iniciación que lo acercan a la escritura. La metaforización del proceso de aprendizaje tiene como principal figura el mito del Minotauro, sólo que –entre otras muchas diferencias y desplazamientos– es necesario en primer lugar arribar al laberinto, llegar a su centro, construirlo con el hilo de Ariadna (Adriana), reconocerse como un Minotauro (“El origen del laberinto soy yo, el minotauro”, 159), como un buey, otras de las figuras de escritor que ingresan a la galería atípica de Hamed, cercano, pariente casi de Bustrófedon, imagen barroca del escritor cuya etimología remite al buey y su arado en zigzag, a una escritura desviada del buey a secas con su escritura lineal, occidental, que busca la sombra. Desde el centro de su laberinto –desde su cripta– el minotauro alcanzará su final epifanía de semidiós que lo libera de toda atadura, que le permite un viaje alado: “Me vislumbro (...) refulgente, brusco, devorante, sabiendo por fin que he abandonado la cripta a favor del nervio energético que orbita y puja en los ductos abrasivos del cráter, en la pulpa del relámpago, en el desgarrón de los meteoros” (159).

Pero antes de esta final liberación, el narrador Scheherezade, atado por cables a una computadora, atrapado en un juego en el ciberespacio y vigilado por un anfitrión, deberá construir el laberinto virtual siguiendo el hilo del relato hasta vislumbrar y alumbrar el relato original que cifra la clave de la escritura y lo expulsa hacia afuera. Si bien el laberinto es “escritura bovina, bustrofedónica, sombría” (Cf. *Retroescritura*, p.89.), sus vericuetos y

corredores lo llevan a perderse, a seguir falsas pistas, a deambular a ciegas: constituyen las reglas del juego, la gramática de la escritura tensada entre el desvío y el hallazgo. Hamed teje, para significar una escritura no lineal ni racional, los topoi de la ceguera, la bifurcación, lo ilegible, la incertidumbre, lo desconocido, borroso, el absurdo. Aún así, “no existe laberinto inextricable” (109), el hilo de Ariadna finalmente lo conduce al centro del laberinto, a la anagnórisis final donde reconoce su status de escritor. La escritura boyuna se dirime entre su ceguera y su capacidad para iluminar; entre el dolor y el goce, entre el laberinto y su centro, entre la incertidumbre y la fatalidad, entre la autoridad de su anfitrión (“deberías comenzar una historia que no pierda el sentido”, le ordena) y su propio desvío.

Otro de los campos semánticos que refieren el acto de la escritura se expande a partir de la electricidad, la energía. El narrador se halla atrapado entre dos fuentes energéticas mientras sigue el trayecto del laberinto: la que emana de su anfitrión para dirigir y controlar su escritura, de hecho el narrador está conectado al circuito de la computadora y recibe descargas eléctricas cuando se detiene o desobedece las reglas del juego. Pero también la energía que él maneja: las palabras son como imanes –magnetos– que desde el azar y la atracción conectan el circuito del relato, y sus dedos son tomacorrientes de donde sale la electricidad que “se va desperdigando por la pantalla” (135). La escritura es electricidad que se corta o ilumina, que deambula “por lo interrupto”, que recibe cortocircuitos. Finalmente su última liberación lo conducirá al centro mismo de la energía “a favor del nervio energético que orbita y puja en los ductos abrasivos del cráter, en la pulpa del relámpago, en el desgarrón de los meteoros” (159).

Además, como sabemos, el Minotauro devoraba a sus víctimas sacrificiales. Entonces esta escritura boyuna se alimenta de muertes, de víctimas, persigue las huellas de las heridas: es una grafía que se escribe en el cuerpo, su hilo sigue las trazas de las cicatrices. “¿Cómo he llegado a esto? Si se me diera repasar lo acumulado, estimo sería fácil delimitar un sendero, abierto por un chanco empavorecido, por un par de Mónicas, por la placidez de un emasculado. Fueron sacrificados para conjurar esta plenitud” (159), dice el narrador al final de su camino, cuando ya ha asumido su condición de Minotauro.

La novela relata este trayecto escandido por muertes, anudado por experiencias dolorosas, por la presencia de la violencia. Así el escritor emprende un viaje de regreso a través de su memoria hacia la infancia y cada recuerdo –cada herida da lugar a un relato, vuelve a ser rescatada e iluminada por la escritura– se convierte en un paso que lo acerca a su condición de escritor y al descubrimiento de las reglas de su arte, para, finalmente abandonar ese regreso “melancólico”.

La novela se inicia en un presente en que el escritor-narrador Scheherezade está soldado a su computadora, capturado en un juego –cuyo sitio se denomina Semidiós– y al cual ingresó a pedido de Mónica, en un primer momento sólo colaborando en la escritura de cuentos y relatos para que ella misma pudiera ingresar en este juego. Luego, cuando ella se volatiliza, el narrador comienza a participar directamente en el juego, atrapado por las órdenes de Quien Arbitra o ?, obligado a escribir sin descanso y acosado con golpes eléctricos cuando desobedece las reglas que su anfitrión le ha impuesto.

Frente a la pantalla, en pleno juego, el narrador alterna relatos que provienen de dos experiencias diversas: las historias inspiradas en Mónica, en sus aventuras sadomasoquistas vividas como parte de su propio juego en la red (y que el narrador ya hubo utilizado para publicar unos cuentarios, con gran éxito de ventas); y aquellas en que va recordando su vida, recuperando su infancia. Entre ambos andariveles las historias se conectan, se refieren entre sí, de hecho su última historia, la que contiene la clave de su escritura, ya estaba prefigurada en la primera historia que Mónica –aunque no Shade– le contó. Siguiendo alternativamente ambas líneas, el narrador arribará al centro de su relato.

Además el trayecto de su aprendizaje como escritor está pautado por momentos claves, por rituales de iniciación y pasaje, por escenas altamente simbólicas. Comienza con su nacimiento en el Cairo y va focalizando diversos momentos, casi todos atravesados por experiencias dolorosas, cicatrices que graban su cuerpo y que él ahora lee: así, en su primer niñez en el Cairo, la extirpación de amígdalas y el terror que le provoca la guerra

desatada entre árabes e israelitas; y luego ya en Uruguay las heridas con el alambrado y los quejidos del chanco antes de matarlo.

Pero también narra experiencias gozosas y divertidas. En Montevideo, su vida se escinde entre la escuela y el potrero. El potrero, el fútbol es el espacio de la libertad, del juego sin reglas opresivas, donde los aún niños incursionan en la pelea y los secretos del sexo, donde descubren las palabras prohibidas, donde la identidad de cada niño se desmarca “en el potrero, sin importar la edad, no cabía el nombre propio” (121) mientras en la escuela le cuelgan “una tarjeta identificatoria”, espacio de control similar al del hospital. Además en el potrero, el narrador puede ser zurdo, mientras en la escuela lo obligan a ser diestro, esta doble competencia lo acerca a la escritura zigzagueante de Bustrófedon.

Un punto de inflexión en su vida, un quiebre se concentra cuando el narrador alcanza los once años (“Como casi todo lo importante, sucedió a mis once años”, 108), momento definido por el golpe de estado que dio inicio a la dictadura del 73 y por la muerte de su compañera Mónica, la primer Mónica (aquí es evidente, como en otras partes, la presencia de elementos autobiográficos ya que Amir Hamed nació en 1962 y efectivamente contaba con once años en el momento del golpe). La escuela replica el militarismo y se convierte en “Un instantáneo campo de concentración para colegiales” (110). La muerte de Mónica acaecida en un viaje de excursión organizado por el colegio, significa –junto con el inicio de la dictadura– el fin de la niñez –una herida–, que se ritualiza a través de una operación en su cabeza: le extirpan la sombra y pierde su capacidad para el dibujo, pero accede a la escritura; Adriana le regala “una versión de las 1001 Noches” y lo rotula Scheherezade. La experiencia de la dictadura oficial, podemos sospechar, como el centro desde el cual es posible reordenar los hilos desperdigados: el autoritario control del anfitrión (que el narrador logra superar); las cicatrices; las escenas sadomasoquistas (como un desplazamiento de la violencia dictatorial); el sótano del castillo donde el Coronel Jacinto quiere extirpar el comunismo de Valvulita. Muchos de los textos de Hamed parecen escritos para conjurar las cicatrices de la dictadura y para escapar a un presente insípido.

El ingreso del narrador al juego de Semidiós se opera de la mano de Adriana, con un primer cuento que la convoca y le da el punto de partida (del hilo de Ariadna) para internarse en el laberinto cibernético, para avanzar alternativamente por las experiencias vividas en el castillo, doble recorrido que lo llevará a descubrir el protorrelato, el último relato –contenido y prefigurado en el primero. Este consigna el proceso de la escritura, su clave, es un relato “de resurrección” (151): se centra en Siam, los mellizos (que remiten a Adriana y Daniel) unidos por el glande y que Scheherezade divide para devolverles la fecundidad, junto con el doberman que ella logra amansar (convertir la bestia en cultura); de este modo –suponemos ya que se trata de un texto bastante hermético– es que la escritura deja de ser la del buey y se convierte en la del Semidiós, lo que implica superar la castración que todo buey soporta (Valvulita) para devenir una escritura sexuada, fértil: “Ella dominó al doberman, cambió cierta noche el destino de los filos de la horqueta para producir, con un solo tajo, cuatro testículos de siamés: dos veces dos obleas sacó de aquella tajadura fulminante, una para cada boca, fecundándose todos. El can, las dos gargantas de la bestia, la famélica narradora” (152). Y también, podemos arriesgar, la castración de Valvulita atacado de “comunismo en las pelotas” apunta al distanciamiento de una literatura centrada en la denuncia. Entonces muta en Semidiós deja de ser Scheherezade, deja de ser la contraseña de ingreso a Semidiós: She/he/re:zade, la escritura de doble pertenencia genérica del narrador-Scheherezade (She/he), quien reescribe la sombra, la huella (re: Shade/zade), la escritura del laberinto. El capítulo “Escritura de buey (la máquina de buscar la sombra)” de *Retroescritura* bien puede servir para iluminar esta novela: allí Hamed opone la escritura del buey –que sigue el camino del oeste al este, de izquierda a derecha, como una escritura que persigue la sombra (recorriendo el trayecto que dibuja la sombra que proyecta el reloj de sol), una escritura occidental, lineal, dirigida hacia un lugar determinado; en oposición a la escritura semítica, oriental, de este a oeste, que invierte la linealidad, que persigue la curva del sol y no su sombra. Pero es posible también que el buey supere su condición y renazca como el dios egipcio de la resurrección, el toro Apis, y devenga una

bestia sagrada y solar: “Castrada, mutante, la bestia persigue sin saberlo, quizás sin desearlo, una huella previa. En alguna cuneta de sombra, corre el rumor, los bueyes podrían encontrar los testículos viejos que lo volverían una bestia sagrada y solar. Si el buey así lo hiciera, si los encontrara, si lograra suturar el tajo que se llevó su fertilidad, el mutante sin género desplegaría un par de alas; sería un animal reverenciado como un rumiante alado y egipcio, adorado, desde siempre, con el nombre de Apis” (*Retroescritura*: 87).

Imagen que se ajusta a la metamorfosis final de Scheherezade en Minotauro y Semidiós (deslectura del Asterión borgeano, melancólico, cansino, atrapado en un infinito uniforme). Imagen también que ilumina la escritura de Hamed, desaforada, casi bestial pero también exquisita, tensa, sangrienta y melancólica, dolorosa y gozosa, hermética, sexuada.

Buenas noches, América: relatos para pieles sensibles

Con *Buenas noches, América* (2003) hay un notable giro en la obra de Hamed, giro que en algunas líneas significa un retorno a viejas propuestas y en otras un cambio de foco de perspectivas que si antes estaban en su obra, ahora se adelantan reclamando un primer plano. Veamos a dónde apunto.

Luego de sus dos extensas novelas, *Artigas Blues Band* y *Troya Blanda*, seguidas por la más breve *Semidiós*, Hamed regresa, de otro modo, al relato breve de su primera etapa, a los cuentos de *El probable acoso de la Mandrágora* (1982); *La sombra de la paloma* (1985) y *¿Qué nos ponemos esta noche?* Pero ya no se trata de la forma cuento al estilo Poe, que descansa en el efecto del final hacia el cual se dirige la narración, sino del relato breve, distinción establecida por el mismo Hamed en una entrevista que le hice: “(...) mis primeros tres libros fueron de cuentos. Con esto quiero decir, siguiendo las pautas de este género, que en esos tres libros estuvo implicado planificar, para cada cuento una situación y un desenlace, y manejar la narración de modo que todo revierta hacia el punto final. En cuanto al relato, ése es un género en el que incursioné por primera vez a través de *Buenas noches, América*. Son narraciones de atmósfera (no aspiran al ajedrez de los desenlaces) que, al tener la premisa de estar basados en ‘hechos reales’, se desentienden de los golpes de efecto propios del desenlace cuentístico”. Si bien las palabras de Hamed se ajustan a cada relato de *BNA*, hay más, el efecto final desplazado en cada relato, irrumpe brutalmente en el último (“Conquista del Oeste”) como una descarga eléctrica contenida que explota desafortadamente sobre los “hechos reales” pero también sobre el lenguaje y la narratividad, dislocando con su empuje todo intento de orden (similar a la explosión de la Central Eléctrica en *Gestos* de Sarduy): no es para menos, se trata del 11 de septiembre y la caída de las Torres Gemelas.

Otro elemento —ya presente, pero que aquí cobra mayor importancia— es el rasgo autobiográfico y la cercanía mayor con los “hechos reales”, consignados en el apartado final del libro “Declaración de parte” donde venimos a enterarnos (junto con las pistas que Gustavo Espinosa nos da en su excelente trabajo sobre *Buenas noches, América*, colgado de la página web de Henciclopedia) de aquello que se camufla en seudónimos y vicisitudes. *BNA* contiene cinco relatos escritos bajo la consigna de que remitan a experiencias de uruguayos en Estados Unidos, relacionados entre sí a partir de un pequeño grupo de amigos que comparten aventuras y relatos, ambos ante la infaltable copa de lo que haya. Sin embargo, nada más engañoso que este perfil autobiográfico que nos tienta con una lectura más descansada luego del hermetismo de *Semidiós*.

La música, ya tan presente en todos los textos de Hamed y una de las marcas más personales de su mundo (además una demanda inscripta en el oficio de escribir: “para dedicarse a las humanidades, es necesario tener oído”, ha dicho), aquí se articula más decididamente con su propia fundación de la banda Macaco, junto a Gustavo Espinosa, cuyo origen si bien data de 1980, luego de una temporada de espera se reinicia en 1990. Para la música y su “polifonía mugrienta” remito al ya citado artículo de Gustavo Espinosa quien despliega en su complejidad la trama musical, a la cual sólo me referiré ocasionalmente.

Lo que reúne las historias, lo que las conecta, dijimos ya, es la presencia de historias de uruguayos en EEUU que en las tierras del norte se encuentran en varias oportunidades, traman una red solidaria, reciben a los recién llegados, participan de aventuras comunes y en este punto es donde se cuele uno de los ejes temáticos decisivos del texto: la diáspora de uruguayos, ya presente en *Artigas Blues Band*, pero que aquí ocupa un lugar central y apunta a una de las marcas definitorias de lo uruguayo (que ha trabajado intensamente Abril Trigo en su reciente libro *Memorias migrantes*).

Buenas noches, América explora diversas situaciones atravesadas por la diáspora, una de las más complejas quizás, la del docente pueblerino de Treinta y Tres, Enrique Mariño ("Relato para pieles sensibles"), quien despliega todo un abanico: el mundo de los inmigrantes ilegales; el deseo de dólares; el choque con el imperio para un "cholito desnordeado"; las expectativas y el deseo de irse al norte, también los temores y ansiedades ante el regreso; pero –por sobre todo– la experiencia de un no lugar entre el pasado-allá y el presente-aquí "Aún debería ser posible la vuelta, pero aquí, casi anonadado frente al océano glacial, lo que fuiste semeja una mancha y el presente anda inabarcable como un sertón". Sin embargo, su experiencia inaudita y bizarra –trabajando en el Calabozo como músico de la banda Peruvian Látex, fondo musical de prácticas sadomasoquistas– le va a devolver un pasado anclado en los recovecos de su memoria, los inicios de la dictadura militar. El viaje, entonces, se hace circular, se muerde la cola: allá en EEUU encuentra su rostro detrás de la máscara de músico peruano, rescata al "púber" olvidado en su pueblo.

Tito ("Astro a gasoil"), remisero en Nueva York pero taxista en Uruguay, atrapado en la camiseta del crack del fútbol Hugo de León desde la cual se imagina campeón, con "una insufrible modulación de ganador", no sólo pone en escena el deseo de triunfar afuera, sino además el de regresar "como bacanes". Tito condensa, en parte, la situación de los ilegales en tierras norteamericanas (era "el perfecto ilegal"): la necesidad de ampararse en una "red solidaria" de ayuda mutua, pero que él quiebra abusando de una Gold Card con la cual estafó a un homónimo del crack futbolero. Y también, por qué no, la figura del veterano de guerra de Vietnam Sam Meham ("Mixed emotions"), un expulsado del mismo territorio norteamericano que consigue por medio de un uruguayo, profesor de la universidad de Northwestern, ingresar a los predios de dicha universidad para comprarse una camiseta estampada con el nombre de la alta casa de estudios, presente griego, símbolo de la expulsión ("Meham nunca consiguió infiltrarse en un aula de Northwestern; como a tantos otros, lo habían rechazado", 11).

Desde Vietnam al atentado de las Torres Gemelas, *BNA*, expone –sin dudas– el fin del sueño americano, la caída del imperio, el Apocalipsis. Pero, nos parece, la cuestión apunta también a otro lugar: el fin de los ideales de los '60, ya no para los norteamericanos sino para los latinoamericanos, una tierra yerma, un basural lleno de gallinas para la generación de los jóvenes, una derrota al estilo Onetti en "Jacob y el Otro", presente en "Tobby y el desafiante de Texas" –tal como aclara su autor– pero más decisiva aún en el tono general de todo el libro. "Relato para pieles sensibles" bucea en esa América Latina perdida, a través del melancólico Mariño, devenido un músico peruano, detrás de cuyos antojos encuentra el rostro del Inca Lloro Sangre; que debe entonar "Dale a tu cuerpo alegría, Macarena" mientras suenan los latigazos en el cuerpo de los clientes; que descubre –en la gran rueda de torturas para los juegos sadomasoquistas de los clientes del Calabozo– desde las prácticas de la Inquisición en el remoto pasado colonial, hasta las esquirlas de la dictadura uruguaya; que percibe entre las rendijas de la droga una anunciación, un ángel, para descubrirse náufrago abandonado sin playa ("No hay playa en este borde renegrido..."). Relato de anagnórisis –como tantos de Hamed para quien la escritura es un camino zigzagueante que termina por encontrar el surco de una iluminación– en el cual Mariño encuentra su propio trazo en este relato latinoamericano de pérdidas: el aporte que la dictadura uruguaya hizo a la violenta rueda del mundo. El "criptocarnavalito" parece dar el tono del relato: la anunciación de un nacimiento que desemboca en el "parto de una lluvia ácida o de una criatura dentada, cruza de peruano y bicicleta".

La América Latina y sus ideales devenida en restos, fragmentos, souvenirs, fetiches devaluados, el zipo de Vietnam, la camiseta de los Stones, la Sylvapen del otrora atleta, la olorosa camiseta de Hugo de León, los “souvenirs precolombinos”; en fin, esta América Latina atravesada por un gran apagón, sirve, sin embargo para la reunión de estos amigos –ya no tan jóvenes– que intercambian relatos y recuerdos teñidos de nostalgia.